

<http://dx.doi.org/10.18778/1733-0319.20.01>**Jadwiga CZERWIŃSKA**

Uniwersytet Łódzki

BÓSTWA I DEMONY KOBIECE W TRAGEDII GRECKIEJ

FEMALE DEITIES AND DEMONS IN GREEK TRAGEDY

The article focuses on female deities and demons appearing in ancient Greek tragedy. At the beginning the classification of female deities and demons is made followed by description of its two categories. The first category consists of *deus ex machina* characters exemplified by Athena from *Iphigenia in Tauris* by Euripides. The second is depicted in the image of Erynies that appear both in the action (Aeschylus' *Eumenides*) and in commentaries (Euripides' *Iphigenia in Tauris*).

Keywords: Greek tragedy, female deities and demons, Athena, Erynies

W tragedii greckiej zarówno w planie akcji, jak i w planie komentarza, pojawiają się często bóstwa i demony kobiece. Do pierwszej kategorii można zaliczyć boginie, które są przywoływane przez dramaturgów w szczególnie widowiskowy sposób jako *deae ex machina*. Zwłaszcza Eurypides chętnie sięgał po ten środek dramaturgiczny, wzbogacając tym samym element *ὄψις* swoich dramatów. Wprowadził je w *Ionie* i *Ifigenii w kraju Taurów*, gdzie występuje Atena, w *Trojankach* – również Atena, której towarzyszy Posejdon, w *Hippolytosie uwięzionym* – Afrodyta, w *Andromasze* – Tetyda.

Do drugiej kategorii można zaliczyć w dramaturgii Eurypidesa choćby Lyssę i Irydę, które pojawiają się jako *dramatis personae* w *Oszalałym Heraklesie*. Są one wysłanniczkami Hery prześladowającej protagonistę tej sztuki. W katalogu demonicznych bóstw szczególne miejsce zajmują Erynies. Najczęściej u tragików greckich pojawiają się one w planie komentarza, wywołując niekiedy u bohaterów stany szaleństwa. Miało to miejsce w *Ifigenii w kraju Taurów* i *Orestesie* Eurypidesa. Jednak w szczególnie spektakularny sposób wykorzystał motyw Erynii Ajschylos, u którego występują one zarówno w planie komentarza, jaki i w planie akcji jako *Orestei*.

Z wymienionego katalogu bóstw i demonów kobiecych do szerszego zaprezentowania wybrałam po jednym przykładzie z każdej kategorii. Jako egzemplifi-

kacja *dea ex machina* zostanie przedstawiona bogini Atena z *Ifigenii w kraju Taurów* Eurypidesa, zaś w kategorii demonów kobiecych nakreślę postacie Erynii, występujących w tragediach Eurypidesa oraz w *Orestei* Ajschylosa.

Dramaturgiczna funkcja *dea ex machina*

Szczególnie spektakularnym środkiem dramaturgicznym, dzięki któremu można było stworzyć atrakcyjne dla zgromadzonej w teatrze publiczności widowisko, ὄψις, było wykorzystywanie zabiegu, który w języku greckim nazywano θεὸς ἀπὸ μηχανῆς, a po łacinie *deus ex machina*. Na temat jego stosowania przynosi informacje *Księga Suda* (*Suda*, s.v. ἀπὸ μηχανῆς, ed. Adler 1971):

Ἀπὸ μηχανῆς ἐπὶ τῶν παραδόξων καὶ παραλόγων. Οἱ γὰρ τῶν τραγῳδιῶν ποιηταὶ, ὅταν εἰσέγαγον εἰς τὴν σκηνὴν [...] εἰώθασι θεοὺς εἰσάγειν, οὐκ ἐπ' αὐτῆς τῆς σκηνῆς ὀρμωμένους, ἀλλ' ἐξ ὕψους ὑπὸ τινος μηχανῆς, ἣν ἔβλεπον μὲν πρότερον οἱ θεαταὶ, κατ' ἐκείνην δὲ τὴν ἡμέραν στρεφόμενος ἐδείκνυε τὸ τοῦ θεοῦ πρόσωπον. καὶ τοῦτο καταστολὴν εἶναι τοῦ δράματος. ἐλέγετο δὲ θεὸς ἀπὸ μηχανῆς.

Z machiny: z zaskoczenia i wbrew oczekiwaniom. Bowiem twórcy tragedii, wprowadzali na scenę [„boga z machiny”]; [...] [poeci tragiczni] mają zwyczaj wprowadzać bogów niewidocznych na samej scenie, lecz [pojawiających się] w górze na jakiejś machinie, którą najpierw publiczność widziała, a [następnie] na niej odwracający się w odpowiednim momencie [aktor] ukazywał postać boga. I tak następuje finał dramatu. Nazywa się to „bóg z machiny”¹.

Zgodnie z podaną informacją, zabieg *deus ex machina* ma stanowić kulminacyjny punkt dramatu. Często tak było w istocie, choć w niektórych sztukach bogowie pojawiali się już w prologu przy zawiązywaniu konfliktu tragicznego. Tak było na przykład w *Trojankach* Eurypidesa (Atena i Posejdon w prologu). Zdarzało się także, że bogowie lub boginie występowali zarówno na początku, jak i na końcu sztuki, co miało miejsce np. w *Hippolytosie uwięzionym* Eurypidesa (prolog – Afrodyta, w zakończeniu Artemida) czy *Ionie* (Hermes w prologu, a w finale Atena).

W *Ifigenii w kraju Taurów* jako θεὰ ἀπὸ μηχανῆς pojawia się w finałowej części dramatu Atena. Znajduje to uzasadnienie zarówno w konstrukcji, jak i w charakterze sztuki. Jest ona jednym z przykładów tragikomedii, nowej formy dramaturgicznej wprowadzonej przez Eurypidesa. W sposób szczególny określała ją szczęśliwe zakończenie, *happy end*, następujące po wartkiej i zaskakującej akcji. Z uwagi na odejście w tragikomedii od tak ważnej dla tragedii zasady prawdopodobieństwa, w *Ifigenii w kraju Taurów* „mamy do czynienia z dramatem bogatym w osobliwe przypadki, niespodzianki, nieporozumienia, wątpliwości i na-

¹ Tłum. J.Cz.

pięcia” (Czerwińska, 2013: 192). Jednak nie zapowiadają one katastrofy², lecz zgodnie z przyjętą konwencją operuje się tu komizmem i ironią dla osiągnięcia dystansu publiczności wobec kreowanych postaci i zdarzeń. Temu też służą interwencje bogów³, w tym przypadku Ateny.

Zaskakujące i niespodziewane zarówno dla *dramatis personae*, jak i dla widzów pojawienie się bogini⁴ następuje wówczas, gdy zaplątane niczym węzeł gordyjski losy bohaterów zmierzają do tragicznego końca. Ifigenia, Orestes i Pylades próbują uciec przed ścigającymi ich oddziałami króla Taurydy, Toasa. Jednak fale spychają statek uciekinierów ku brzegom (w. 1413–19). Władca wydaje jednoznacznie brzmiące rozkazy, by zbiedzy zostali pojmani i albo żywcem zrzuceni ze skały, albo żeby zostali powbijani na pale (w. 1429–1430). Ukarane mają być także kobiety greckie, które, jako Chór w tej sztuce, uczestniczyły w intrydze i ucieczce bohaterów z Taurydy (w. 1431–1433).

Jednak, jak zauważa Umberto Albini, do wielkiej tragedii nie dochodzi, a zawiślana sytuacja bohaterów znajduje pomyślne rozwiązanie (1983: 111). Dokończy tego właśnie Atena jako θεὰ ἀπὸ μηχανῆς, która w jednej chwili zmienia kierunek akcji dramatu i sprawia, że jego zakończenie staje się pomyślne.

Mowa bogini składa się z czterech wyraźnie wyodrębnionych części. Każda z nich adresowana jest bezpośrednio do poszczególnych *dramatis personae* uwikłanych w konflikt sztuki: do Toasa, Orestesa, do Ifigenii oraz do Chóru. Eurypides tak skonstruował wystąpienie bogini, by móc przedstawić *aitia*, które wiążą się z losami bohaterów tej sztuki oraz z ustanowieniem kultu Artemidy w Grecji.

Swoje pierwsze słowa Atena kieruje do króla. Każe mu zaniechać dalszego pościgu i odstąpić od planowanych zbrodni na uciekinierach. Ma też pozwolić im na zabranie z Taurydy posągu Artemidy (w. 1435–1443):

ποῖ ποῖ διωγμὸν τόνδε πορθμεύεις, ἄναξ
 Θόας; ἄκουσον τῆσδ' Ἀθηναίας λόγους.
 Παῦσαι διώκων ῥεῦμά τ' ἐξορμῶν στρατοῦ
 πεπρωμένος γὰρ θεσφάτοισι Λοξίου
 δεῦρ' ἦλθ' Ὀρέστης, τὸν τ' Ἐρινύων χόλον
 φεύγων ἀδελφῆς τ' Ἄργος ἐσπέμψων δέμας
 ἄγαλμά θ' ἱερὸν εἰς ἐμὴν ἄξων χθόνα,
 τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἀναψυχάς.
 πρὸς μὲν σὲ ὅδ' ἡμῖν μῦθος.

² Zwraca na to uwagę Albini (2000: 94), stwierdzając, że – pomimo wszelkich zagrożeń ciążyących nad losem bohaterów – klimat tej sztuki nie ma w sobie niczego obsesyjnego ani zgubnego.

³ Istnieje bogata literatura przedmiotu, w której ten właśnie element, typowy dla dramaturgii Eurypidesa, został szczegółowo opracowany. Należą tu, między innymi, następujące opracowania: Fösel, 1975; Nikolai, 1990; Mastronarde, 1990; Stumpo, 1928.

⁴ Vincenzo Di Benedetto (Di Benedetto&Medda, 1997: 140) przypuszcza, że postać bogini, która nie została zapowiedziana przez żadną z postaci dramatu, mogła ukazać się *ex machina* albo wysoko na fasadzie świątyni: „La dea, non annunciata, compare molto probabilmente *ex machina*, oppure in altossullafacciata del tempio”.

Dokąd to pościg swój za nimi zwracasz,
 Władco Toasie? Słuchaj słów Ateny.
 Przerwij ten pościg, pęd twych wojsk zatrzymaj.
 Z nakazu boskiej wyroczni Loksjaśa
 Przybył tu Orest, przed gniewem Erynii
 Uciekający, by siostrę do Argos
 Zabrać, a posąg święty do mej ziemi.
 Odetchnie wreszcie po tych swoich trudach,
 To ci powiadam⁵.

Wyjaśnia równocześnie, że Orestes przybył do ziemi Taurów nie samowolnie, ale z nakazu Apollona, który kazał mu przywieźć do Aten posąg swojej boskiej siostry, Artemidy. Oświadcza również, że gdy Orestes tego dokona, przestaną go prześladować Erynii i zakończy swoją tułaczkę. Zapowiada, że Posejdon dzięki jej staraniom, pozwoli flocie Orestesa płynąć teraz po spokojnych wodach (w. 1444). Podkreśla zatem wagę swojej interwencji u boga mórz.

Kolejne słowa Atena kieruje już do Orestesa, który – jak zauważa Albin Lesky – „dostaje polecenie wybudowania świątyni w attyckim Halaj i wstawienia do niej posągu Artemidy; bogini będzie tam czczona jako Artemida Tauropolos. Zwyczaj nacinania skóry na szyi w czasie jej święta (jako symbol dawnych ofiar z ludzi) ma przypominać ofiarę, której uszedł Orestes. Tak więc sama Artemida zostanie uwolniona od ofiar z ludzi dzięki bardziej cywilizowanym obyczajom greckim” (2006: 474). W opinii Cedrica H. Whitmana transformacja Artemidy Taurydskiej w Artemidę Tauropolos ukazuje złączenie przeciwstawnych aspektów bogini Artemidy. Choć następuje jej „oczyszczenie” za sprawą ludzkich starań, to jednak widzom pozostanie w pamięci cena krwi i łez jej ofiar. Zdaniem uczonego, Eurypides, usiłując przyjąć punkt widzenia bogów w tej sprawie, staje przed trudnym zadaniem, skoro w jego czasach nikt już nie wiedział, kim byli bogowie (Whitman, 1974: 33).

Dalsza część *rhesis* Ateny skierowana jest do Ifigenii, która poznaje swoje dalsze losy po opuszczeniu Taurydy (w. 1462–1467):

σὲ δ' ἀμφὶ σεμνάς, Ἰφιγένεια, κλίμακας
 Βραυρωνίας δεῖ τῆδε κληδοχεῖν θεᾶ·
 οὐ καὶ τεθάρῃ καταθανοῦσα, καὶ πέπλων
 ἄγαλμά σοι θήσουσιν εὐπύηνους ὑφάς,
 ὅς ἂν γυναῖκες ἐν τόκοις ψυχόραγεῖς
 λίπωσ' ἐν οἴκοις.

⁵ Przekłady wykorzystanych w artykule tragedii Eurypidesa podaje w tłumaczeniu Jerzego Łanowskiego (Eurypides, 1967; Eurypides, 1972; Eurypides, 1980), natomiast teksty oryginalne tragedii Eurypidesa podaje według wydań: Euripides, ed. Murray, 1947; Euripides, ed. Murray, 1937; Euripides, ed. Murray, 1978.

Ty, Ifigenio, blisko świętych stopni
 Brauronu będziesz kapłanką bogini.
 Kiedy umrzesz, pogrzebią cię, szaty
 Wspaniałe włożą i piękne tkaniny,
 Które kobiety zmarłe przy położach
 Pozostawiły.

Nadal jako kapłanka bogini Artemidy ma czuwać nad jej kultem, tyle że już nie w Taurydzie, ale w Brauron, zaś „po śmierci będzie dostawać w ofierze szaty zmarłych w połogu kobiet, co jest kolejnym dowodem na identyfikację Ifigenii z Artemidą” (Lesky, 2006: 474).

Kończowym akordem *rhesis* Ateny jest przypomnienie Orestesowi o wsparciu, jakiego mu udzieliła przed ateńskim Areopagiem. Wzmianka o procesie bohatera pozwala na wyjaśnienie praw ateńskich: przy równych głosach sędziów za i przeciw oskarżany nie podlega karze (w. 1469–1472):

ἐκσώσασα δὲ
 καὶ πρὶν σ' Ἀρείοις ἐν πάγοις ψήφους ἴσας
 κρίνας', Ὀρέστα· καὶ νόμισμ' ἔσται τόδε,
 νικᾶν ἰσῆρεις ὅστις ἂν ψήφους λάβῃ.

Już cię dawniej
 Zbawiłam, kiedym na wzgórzu Aresa
 Równy zliczyła głosy, Orestesie.
 Niech takie będzie prawo, by przy równych
 Głosach zwyciężał, kogo oskarżono.

Deklaracje posłuszeństwa wobec postanowień Ateny wygłasza wprawdzie tylko Toas (w. 1475–1485), ale – zgodnie z logiką sztuki – jego uległość wobec bogini gwarantuje spełnienie wszystkich pozostałych jej nakazów i przepowiedni. Świadczy o tym wypowiedziana przez króla Taurów fraza gnomiczna: „kto słów bożych słucha, a nie posłucha, ten jest nierozumny” (τοῖσι τῶν θεῶν λόγοις ὅστις κλύων ἄπιστος, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ, w. 1475–1476). W uzupełnieniu zaś stwierdza: „Z potęgą bóstwa czyż się godzi walczyć?” (τί γὰρ πρὸς τοὺς σθένοντας θεοὺς ἀμιλλᾶσθαι καλόν; w. 1478–1479). To pytanie retoryczne potwierdza nie tylko podporządkowanie się wyrokom Ateny, ale też jej kluczową rolę w szczęśliwym zakończeniu sztuki.

Skonstruowane przez Eurypidesa wystąpienie Ateny jako θεὰ ἀπὸ μηχανῆς pozwala tragikowi zarówno na szczęśliwe zakończenie sztuki, jak i wyraźne wyeksponowanie elementu *aitia* ateńskiego kultu religijnego bogini Artemidy oraz obowiązującego w Atenach prawa. Lesky podkreśla celowość tego zabiegu dramaturgicznego, stwierdzając: „Rzadko kiedy możemy tak dokładnie zaobserwować, jak bardzo Eurypides starał się połączyć w finale swoją luźną adaptację mitu z istniejącym kultem, legitymując w ten sposób nową wersję przed publicznością” (Lesky, 2006: 474).

Ukazanie bogini *ex machina* stanowi więc niezwykle efektowne spointowanie błyskotliwie skonstruowanego spektaklu z finezyjnym i bardzo widowiskowym finałem. Dlatego zatem trudno zgodzić się z opinią Humphreya D.F. Kitto (1997: 296–297) na temat nudy i powierzchowności wystąpień *deorum ex machina*.

Erynie w planie komentarza i planie akcji

W katalogu greckich bóstw żeńskich Erynie zajmują szczególne miejsce. Zgodnie z przekazem Hezjoda, te pradawne boginie zostały zrodzone z kropli krwi okaleczonego Uranosa, „które trysnęły i spadły, / wszystkie przyjęła Ziemia i – kiedy lata minęły – / rodzi z nich mocne Erynie [...]” (ὄσσαι γὰρ ῥαθάμιγγες ἀπέσσυθεν αἵματόεσσαι, πάσας δέξατο Γαῖα ῥεῖναι ἐν ναιετάων γαίῃ, *Theog.* w.183–185)⁶. Jako jedne z najstarszych bóstw, które reprezentują siły pierwotne, nie podległy one władzy późniejszych pokoleń bogów. W kulturze i mentalności greckiej wyobrażenia o nich ulegały transformacjom (Toutain, 1936), wskazującym na zmiany, jakie zachodziły w rozumieniu tego pojęcia⁷.

Dla naszych rozważań najważniejsza jest jednak funkcja, jaką pełnią Erynie w przekazach mitologicznych dramaturgów greckich. Strzegąc ustalonego porządku świata, stają się reprezentantkami ładu, który mogłyby być pogwałcone przez zbrodnie, zwłaszcza rodowe. W dramacie greckim Erynie występują zarówno w planie komentarza, jak i w planie akcji.

Erynie w planie komentarza

W pierwszym przypadku pojawiają się one w wyobraźni bohatera, dręczonego wyrzutami sumienia za morderstwo popełnione na członku własnej rodziny. Klasycznym tego przykładem jest Orestes przedstawiony przez Eurypidesa w *Ifigenii w kraju Taurów* i *Orestesie*, gdzie Erynie pojawiają się w planie komentarza.

Dla konstrukcji *Ifigenii w kraju Taurów* kluczowe znaczenie ma wprowadzenie przez poetę motywu Erynii, odbiegającego jednak od wersji, jaką znamy z przekazu Ajschylosa. W wersji Eurypidejskiej tylko niektóre spośród Erynii uszanowały postanowienie ateńskiego sądu, stając się „Dobrymi Boginiami”, „Eumenidami”. Inne sprzeciwiły się wyrokowi i nie zaprzestały prześladować Orestesa (w. 968–971):

⁶ Fragment oryginalny z dzieła Hezjoda cytuję na podstawie wydania Hesiod, ed. Jacoby, 1830, natomiast przekład autorstwa Łanowskiego na podstawie wydania Hezjod, 1999.

⁷ Na temat znaczenia nadawanego Eryniom w tradycji greckiej, w tym również w przekazach greckich tragicznych, pisze Eric R. Dodds (2002: 16–19, 45–47).

ὅσαι μὲν οὖν ἔζοντο πεισθεῖσαι δίκη,
 ψῆφον παρ' αὐτὴν ἱερὸν ὀρίσαντ' ἔχειν·
 ὅσαι δ' Ἐρινύων οὐκ ἐπεισθησαν νόμῳ,
 δρόμοις ἀνιδρύτοισιν ἡλάστρουν μ' αἰεὶ [...].

Jedne z Erynii posłuszne sądowi
 Przyjęły wyrok, w pobliżu świątynię
 Dostały. Inne, prawu nieposłuszne,
 Wciąż nieuchronnym gnają mnie pościgiem [...].

Fakt ten podkreśla Lesky, pisząc, że „Eurypides prawdopodobnie jako pierwszy dodał tu motyw Erynii, które nie zaaprobowwały wyroku i dalej ścigały Orestesa, tak że ponownie musiał zwrócić się o pomoc do Apollona; bóg wysłał go do Taurydy z poleceniem przywiezienia posągu Artemidy” (2006: 471–472). Wprowadzona przez Eurypidesa modyfikacja pozwoliła zatem na zbudowanie warstwy fabularnej omawianej sztuki, uzasadniając zarazem dalsze konsekwencje przybycia Orestesa do Taurydy.

Wzmianka o sprzeciwie niektórych Erynii zostaje przywołana oczywiście w planie komentarza, tłumacząc niejako zawiązanie akcji dramatu. Nie wyczerpuje ona jednak nawiązań do tych bogiń w przebiegu sztuki. Szczególnie spektakularnym odwołaniem do Erynii, również w planie komentarza, jest scena ukazująca atak szału Orestesa⁸. W wyobraźni bohatera, dręczonego wyrzutami sumienia za śmierć matki, pojawiają się atakujące go Erynje. W jego wizji jedna z nich, w szacie ociekającej krwią, nadlatuje na skrzydłach, trzymając w ramionach martwą Klitajmestrę czy może „głaz skalny” (πέτρινον ὄχθον, w. 290), którym zamierza zmiażdżyć Orestesa. Druga zaś, z „gardzielą węzową” (δειναῖς ἐχίδναις, w. 287), którą nazywa on „żmiją Hadesu” (Ἄιδου δράκαιναν, w. 286), także chce go zabić (ὥς με βούλεται κτανεῖν w. 286) (w. 284–291):

μανίαις ἀλαίνων, καὶ βοᾷ κυναγὸς ὥς·
 Πυλάδῃ, δέδορκας τήνδε; τήνδε δ' οὐχ ὀρεῖς
 Ἄιδου δράκαιναν, ὥς με βούλεται κτανεῖν
 δειναῖς ἐχίδναις εἰς ἔμ' ἐστομωμένη;
 ἦ δ' ἐκ χιτῶνων πῦρ πνέουσα καὶ φόνον
 πετροῖς ἐρέσσει, μητέρ' ἀγκάλαις ἐμὴν
 ἔχουσα – πέτρινον ὄχθον, ὥς ἐπεμβάλη.
 οἷμοι, κτενεῖ με· ποῖ φύγω.

⁸ Do stanu manicznego bohatera, wywołanego zabójstwem matki, czytelne nawiązania zawierają dwa dramaty Eurypidesa. „Postać owładniętego szaleństwem Orestesa pojawia się w omawianej *Ifigenii w kraju Taurów* oraz w późniejszym, bo pochodzącym z 408 r. p.n.e., *Orestesie*. Fakt, że obydwie sztuki zaliczane są do tragikomedii, nie wykluczał podjęcia w nich przez poetę tematu szaleństwa. Naświetlenie tego problemu nie kłóciło się w ujęciu Eurypidesa z charakterem tych dramatów” (Czerwińska, 2013: 302).

Gnany przez Erynie
 Krzyczy jak łowca: „Widzisz, Pyladesie,
 Czy ją spostrzegłeś? A tutaj nie widzisz
 Żmii Hadesu, która mnie chce zabić,
 Gardziel węzową przeciw mnie rozwarła?
 Tej znowu szaty krwią i ogniem zioną,
 Na skrzydłach leci, ma w ramionach moją
 Matkę, głaz skalny, by go na mnie rzucić!
 Ojoj, zabije – gdzie uciec?” (w. 293–291).

Dramatyczny obraz wizji nękających Orestesa staje się czytelnym odwołaniem do źródeł jego szaleństwa. Prześladowujące go obrazy ukazują ciężar win, jakie odczuwa po zbrodni matkobójstwa. Dlatego chora wyobraźnia podsuwa mu postacie Erynii⁹, mścicielek przelanej krwi matki.

Motyw Erynii wykorzystany przez Eurypidesa w *Ifigenii w kraju Taurów* miał do spełnienia dwie istotne funkcje dramaturgiczne. Wprowadzenie go stało się, po pierwsze, załączkiem warstwy fabularnej sztuki, a równocześnie dalszego jej przebiegu, po drugie, w przypadku przedstawienia szaleńczego Orestesa, motyw ten okazał się elementem dynamizującym wydarzenia sceniczne oraz wyjaśniającym pochodzenie stanu manicznego bohatera.

Erynie w planie akcji

O ile w omówionej sztuce Erynie pojawiają się jedynie w planie komentatora, o tyle w trzeciej części *Orestei* Ajschylosa występują w planie akcji. Zanim jednak to nastąpi zostają wcześniej przywołane w planie komentatora *Ofiarnic* poprzedzających *Eumenidy*. Orestesa, po dokonaniu zemsty na matce i Ajgistosie, zaczynają już prześladować wizje ścigających go Erynii (*Choe*. w. 1048–1062):

δμῶα ἰγυναῖκες· αἶδε, Γοργόνων δίκην,
 φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένοι
 πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκέτ' ἄν μείναιμ' ἐγώ.
 [...]
 οὐκ εἰσι δόξαι τῶνδε πημάτων ἐμοί·
 σαφὲς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες.

⁹ Obraz Erynii, jaki znajdujemy u Eurypidesa, ukazuje tradycyjny sposób ich przedstawiania. Pojawiają się zwykle jako uskrzydłone, stare kobiety, z których głów – zamiast włosów – wyrastają kłębowiska węży. Za popełnione zbrodnie ścigają winnych, których dręczą szaleństwem. Stają się więc wyobrażeniem kar, które spadają na człowieka za dokonane przez niego wykroczenia. W literaturze pojawiają się już u Homera (*Il.*, IX 571; XIX 87 n.) i Hezjoda, który podaje, że pochodzą z krwi Uranosa, okaleczonego przez Kronosa (*Th.*, w. 156–190). Z uwagi na przypisywaną im rolę mścicielek krwi rodowej często pojawiają się w tragedii greckiej, a zwłaszcza w dramatach, których warstwą fabularną są mity Atrydów i Labdakidów. Stąd ich obecność między innymi w *Orestei* Ajschylosa czy *Królu Edypie* Sofoklesa, ale też w dramatach Eurypidesa.

[...]

ἄναξ Ἰσχυρὸν, αἶδε πλεθούουσι δῆ,
κάξ ὁμμάτων στάζουσι νῆμα δυσφιλέες.

[...]

ὑμεῖς μὲν οὐχ ὁράτε τάσδ', ἐγὼ δ' ὁρώ·
ἐλαύνομαι δὲ κοῦκέτ' ἄν μείναιμ' ἐγώ.

Oto kobiety straszne jak Gorgony,
w czarnym odzieniu, a na głowach mają
węże splecione. Nie mogę już zostać!

[...]

To nie widziadła powstałe z udreki,
Lecz to wyraźnie matki mściwe suki.

[...]

Pytyjski władco, jest ich całe mnóstwo,
A z oczu krwawych wstrętne łzy ich płyną.

[...]

Są niewidoczne dla was, ja je widzę!
One mnie pędzą, nie mogę już zostać¹⁰.

Słowa Orestesa w *Ofiarnicach* stanowią wyraźny pomost do scenicznego uobecnienia Erynii w następnej części *Orestei*, w *Eumenidach*. A zatem „pościg Erynii” – na co zwraca uwagę Oliver Taplin – „zaczął się jeszcze w *Ofiarnicach*, choć wówczas Orestes jako jedyny był w stanie je zobaczyć” (2004: 65). W *Eumenidach* natomiast występują one już jako *dramatis personae* w planie akcji. Tworzą bowiem Chór tej tragedii, ukazując się oczom widzów.

Scholiasta, komentujący pierwsze wersy *Eumenid*, pisze: „wydaje się, że na scenie znajduje się wyrocznia. Wychodzi wieszczka mająca wznosić, jak [jest] w zwyczaju, modły do bogów”¹¹ (φαίνεται ἐπὶ τῆς σκηνῆς εἶναι τὸ μαντεῖον · ἡ δὲ προφήτις πρόεισιν ἐπικλησιν, ὥς ἔθος, τῶν θεῶν ποιησομένη, sch. vet. et rec. Demetrii Triclinii A. *Eum.* 1c, 1-8). Sztukę otwiera zatem Pytia, a miejscem, w którym się ona rozpoczyna, jest wyrocznia delficka Apollona. Wprowadzenie na scenę kapłanki jeszcze przed ukazaniem Erynii uznaje R.R. Chodkowski za „mistrzowskie przygotowanie kontrastowego tła dla silnego emocjonalnie obrazu scenicznego, by obraz ten przemówił do widza pełnią swej straszliwej wymowy” (1975: 89). Wstrząsającym akordem, całkowicie skonstrastowanym ze słowami modlitwy Pytii, jest opisany przez nią w chwilę później widok śpiących wokół Orestesa Erynii¹², które zastaje we wnętrzu świątyni Feba. Ich wygląd budzi jej przerażenie i odrzę (*Eum.* w. 48–54):

¹⁰ Przekład *Ofiarnic* i pozostałych cytowanych tragedii Ajschylosa podaję w tłumaczeniu Roberta R. Chodkowskiego (Ajschylos 2016), natomiast teksty oryginalne tragedii Ajschylosa podaję według wydania: Aeschylus, ed. West 1998.

¹¹ Tłum. J.Cz.

¹² Sytuację tę komentuje scholiasta, pisząc: „Widząc nieoczekiwanie Erynii śpiące wokół Orestesa, [kapłanka] informuje o wszystkim widzów, nie żeby wyłożyć w szczegółach to, co [miało miejsce] za

εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἥμενος.
οὔτοι γυναικάς, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω,
οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.
εἰδὼν ποτ' ἦδη Φινέως γεγραμμένας
δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν
αὐταί, μέλαιναι δ', ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι·
ρέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν·
ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβα·

To nie kobiety, lecz chyba Gorgony!
Jednak i Gorgon rysów w nich nie widzę.
Widziałam kiedyś Harpie na obrazie,
jak Fineusowi jadło porywały.
Te są bez skrzydeł, czarne, całe wstrętne,
chrapią, nieznośny z ust wydając oddech;
z oczu im sączy się ciecz obrzydliwa (w. 47–53)

Dla zrozumienia efektu tej sceny ważne jest – na co zwraca uwagę Chodkowski (1975: 90) – że „relacji Pytii nie należy traktować jako «rthesis angelike», lecz jako opis częściowo dostępnego dla oczu widza bezpośredniego obrazu scenicznego”. Uczony jest skłonny zgodzić się z opiniami badaczy, że „wnętrze świątyni było widoczne, przynajmniej częściowo przez otwarte drzwi” (*ibid.*). Oznacza to, że już w początkowej części sztuki publiczność mogła, choćby w pewnej mierze, zobaczyć ich odrażający wygląd¹³. Wypowiedź wieszczki wydatnie pogłębiła

sceną; [...] pod wpływem podekscytowania zřęcznie wyjaśnia to, co ją niepokoi. Pierwsza część modlitwy i przydomki bogów stanowiły początek [jej wypowiedzi], aby wieszczka mogła rozpocząć od [spraw] bardziej pomyślnych. (ἀπροόπτως δὲ ἰδοῦσα τὰς Ἐρινύας κύκλῳ τοῦ Ὀρέστου καθευδοῦσας, πάντα μνηύει τοῖς θεαταῖς, οὐχ ὥς διηγουμένη τὰ ὑπὸ τὴν σκηνήν [...] ὑπὸ δὲ τῆς ἐκπλήξεως τὰ θορυβήσαντα αὐτὴν καταμνηνύουσα φιλοτέχως. τὰ δὲ πρῶτα ἐξ εὐχῆς καὶ ἐπιτελήσεως θεῶν ἦρξατο, ἵνα ἀπὸ τῶν εὐφημοτέρων ἄρξηται ἡ προφήτης.) (Sch. vet. et rec. Demetrii Triclinii A. *Eum.* 1c, 1–8) (Scholia, 1976–1982). Ze słów scholiasty wynika, że zauważył wyraźny kontrast, jaki zachodzi pomiędzy wstępną częścią wypowiedzi Pytii, w której z powagą i spokojem wznosi ona modły do bogów, a jej pełną grozy relacją na temat śpiących wokół Orestesa Erynii, a zwłaszcza ich przerażającego wyglądu. Spostrzeżenia scholiasty znajdują potwierdzenie w interpretacji Chodkowskiego, który stwierdza, że „słowa Pytii wytwarzają atmosferę świętego spokoju i powagi, atmosferę świata bogów olimpijskich, na których Pytia się powołuje. [...] Spokój ten bowiem za chwilę nagle zakłóca drastyczny widok ukazujący się oczom widza i oczom Pytii, gdy ta kapłanka Apollona otwiera drzwi świątyni. Widok ten to obraz sceniczny przedstawiający Orestesa siedzącego w otoczeniu śpiących erynii. Można ten obraz odwrócić w szczegółach na podstawie słów Pytii wypowiedzianych w drugiej części prologu” (1975: 89).

¹³ Lesky także uważa, że Erynii były widoczne jeszcze przed sceną parodosu. Stwierdza, że „ledwie wieszczka weszła do świątyni, wyraźnie przerażona wybiega z powrotem na scenę. Musi podeprzeć się o ścianę, kiedy opowiada o okropnym widoku, który wypędził ją ze świątyni boga: błagalnik z zakrwawionymi rękami i mieczem siedzi na omfalosie, a wokoło niego śpią na krzesłach istoty przypominające Gorgony. Po tej mowie otwiera się brama świątyni i widzimy opisaną właśnie scenę” (2006: 139). Odmiennego zdania jest Taplin, który stwierdza, że „choć jęki Erynii słyhać już wcześniej, Chór pozostaje niewidoczny aż do wersu 143, kiedy to wkracza na scenę, aby zaśpiewać swą pieśń na wejście (*parodos*)” (2003: 205).

jednak ów efekt wizualny o szczegółowy opis postaci Erynii, który obliczony był na wzbudzenie tym silniejszych reakcji widza. Jeszcze bardziej wzmacnia grozę tej sceny ekspozycja bogiń zemsty, które wylaniają się ze środka budynku *skene* na ekkyklemacie. „Po odejściu Pytii wewnątrz świątyni ukazują się oczom widza w pełni, bo dzięki zastosowaniu ekkyklematu to, co było widoczne tylko częściowo przez uchylone drzwi, teraz można oglądać bez żadnych przeszkód. Obraz sceniczny jest bogatszy, ponieważ na ekkyklemacie widoczny jest oprócz Orestesa i śpiących w dalszym ciągu erynii [...] Apollon i Hermes. Statyczny dotychczas obraz zaczyna uzyskiwać walory dynamiczne” (Chodkowski, 1975: 92).

Dzieje się to za sprawą zjawy Klitajmestry, która próbuje wyrwać Erynii ze snu i pobudzić je do działania: dalszego pościgu na Orestesem. „Jej dwie dłuższe wypowiedzi rozdziela seria dwuwierszy, którym towarzyszą nieartykułowane odgłosy Chóru” (Taplin, 2003: 175), by w końcu wybrzmieć czterokrotnym pomrukiem złowrogich bogiń „Chwytaj!” λαβ w. 130). Jednak nawet wówczas wypowiadają one te słowa przez sen. Klitajmestra, coraz bardziej zniecierpliwiona ospałością Erynii, ponagla je, krzycząc: „Co robisz? Wstawaj!” (τίδρᾱς; ἀνίστω w. 133).

Dopiero wtedy zaczynają one z wolna budzić się ze snu. Następuje długo oczekiwany *parodos*, a one same, jedna po drugiej wypelzają na orchestrę. „Śpiące [...] dotychczas bez ruchu postacie erynii nie były tak straszne jak w chwili budzenia się, a następnie, gdy zaczęły schodzić na orchestrę, a więc zbliżać się do widowni i gdy ukazały się w całej swej strasznej postaci” (Chodkowski, 1975: 92). Już wcześniejsze opisy bogiń zemsty mogły przerażać widzów, tworząc „obraz odrażających bestii, który potwierdza ich budzące grozę maski i kostiumy” (Taplin, 2003: 175). Teraz jednak miał nastąpić moment kulminacyjny, który prawdopodobnie stał się przyczyną uwagi, zamieszczonej w *Vita Aeschyli*:

τινὲς δέφασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξαι τὸν δῆμον ὥστε τὰ μὲν νήπια ἐκψῶδαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι.

Niektórzy podają, że w czasie przedstawienia *Eumenid* wejście chóru w rozproszeniu tak bardzo przeraziło ludzi, że dzieci traciły przytomność, a kobiety rodziły przed czasem (*Vita Aeschyli* 9)¹⁴.

Choć literalne rozumienie tej informacji może budzić wątpliwości¹⁵, to jednak inscenizacja *parodosu*, dokonana przez Ajschylosa, dowodzi, że słusznie

¹⁴ Cytat oryginału i tłumaczenia za: Chodkowski, 1993: 59.

¹⁵ Chodkowski stwierdza: „Autentyczność tej informacji często bywa podawana w wątpliwość. Niewątpliwie autor tej relacji wyolbrzymił działanie grozy, nie wydaje się jednak, by można było ją traktować jedynie jako jedną z wielu anegdot bez pokrycia w rzeczywistości. Przerażający wygląd erynii (węże we włosach, oczy ociekające krwią, szaty budzące wstręt (nawet Apollona)) oraz okoliczność, że w pewnym momencie jedna po drugiej, wychodząc ze świątyni, zaczęły zbliżać się do widzów, gdy szły ku orchestrze, mogły spowodować popłoch wśród mniej odpornych, a więc

uważano go za mistrza w operowaniu elementami wizualnymi, które przyczyniały się do wzbogacenia *opsis* jego widowisk scenicznych¹⁶.

Doskonałym tego przykładem są właśnie *Eumenidy*. Dla wzmocnienia efektu, jaki musiało wywrzeć na publiczności pierwsze pojawienie się Erynii, poeta odwołuje się do niego raz jeszcze. Gdy zmienia się sceneria, a akcja tragedii przenosi się do Aten, Ajschylos po raz drugi zastosował ów środek dramaturgiczny, jakim było ponowne wtargnięcie bogiń na scenę, „a ich «chaotyczna» choreografia znajduje odzwierciedlenie w astroficznej pieśni” (Taplin, 2003: 206). Taka aranżacja kolejnego wejścia Chóru przynosi równocześnie istotne i czytelne dla widzów treści. Oznacza, że „uporczywy pościg Erynii za Orestesem nie ma kresu, muszą go tropić, gdziekolwiek by się udał” (*ibid.*).

W pieśniach Chóru Ajschylos przedstawia powody niezbywalnego prawa Erynii do bezustannego nękania morderców za przelaną przez nich krew. Przedstawiając się bogini Atenie, mówią one bowiem:

ἡμεῖς γάρ ἐσμεν Νυκτὸς αἰανῆ τέκνα,
Ἄραι δ' ἐν οἴκοις γῆς ὑπαὶ κεκλήμεθα (w. 416-417).
βροτοκτονοῦντας ἐκ δόμων ἐλαύνομεν (w. 421)
ἐπὶ τόν, ὦ, διόμεναι
κρατερὸν ὄνθ' ὁμοῖως
μαυροῦμεν ὑφ' αἵματος νέου (w. 357-359).

Przed tobą stoją wieczne córky Nocy,
zwą nas Kłátwami w mieszkaniach pod ziemią (w. 416-417).
Morderców ludzi pędzić mamy z domów (w. 421).
Ścigamy morderców,
nawet i potężnych,
wysysamy z nich krew bezustannie (w. 357-359).

Ajschylos nawiązuje tym samym do pradawnego pochodzenia Erynii, o którym pisał Hezjod. Należąc do pokolenia najstarszych bogów, nie poczuwają się do konieczności respektowania postanowień bogów młodszego od siebie pokolenia. Oburza je ich postępowanie, które uważają za bezprawne. Dlatego zwracając się do Apollona (a później także do Ateny), stwierdzają z gniewem:

dzieci i kobiet” (2003: 244-245). Podobną opinię wyraża Taplin, pisząc: „Nie musimy ani na chwilę wierzyć w prawdziwość tej anegdoty, bowiem liczne starożytne biografie dawnych poetów stanowią jedynie sensacyjną fikcję literacką, pozostaje ona jednak świadectwem tego, że na pewnym etapie dziejów wystawiania *Eumenid* chór wpadał na scenę *sporadēn*; być może był to pomysł samego Ajschylosa” (2004: 206).

¹⁶ Informację na ten temat przekazuje również autor *Vita Aeschyli*: „πρῶτος Αἰσχύλος [...] τήν τε σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων ὠνκατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγξιν, εἰδώλοις, Ἐρινυόσι [...]” (*Vita A.* 14). „Ajschylos jako pierwszy [...] przyozdobił przestrzeń sceniczną, a widzów zdumiewał wspaniałością efektów teatralnych: malowidłami i machinami teatralnymi, ołtarzami i grobami, trąbami, zjawami i Eryniami” (za: Chodkowski, 1993: 61).

ἰὼ παῖ Διός· ἐπὶ κλοπὸς πέλη,
νέος δὲ γραΐας δαίμονας καθιπάσω.

[...]

τὸν μητραλοῖαν δ' ἐξέκλεψας ὦν θεός (w. 149–153).

Τοιαῦτα δρῶσιν οἱ νεώτεροι θεοί,

Κρατοῦντες τὸ πᾶν δίκας πλὸν (w. 162–163).

ἰὼ θεοὶ νεώτεροι, παλαιοὺς νόμους

Καθιπάσασθε κάκ χερῶν εἴλεσθέ μου (w. 778–779).

Hej, synu Zeusa,

zostałeś złodziejem,

nowy bóg – stare podeptałeś bóstwa.

[...]

Ty, bóg, wykradłeś mi mordercę matki! (w. 149–153).

Tak postępują nowi bogowie,

rządzający wszystkim wbrew prawu! (w. 162–163).

Bogowie nowi, wyście stare prawa

zdeptali [...] (w. 778–779).

Poprzez wypowiedzi Chóru Ajschylos wskazuje zatem na znaczenie, jakie nadawano Eryniom w tradycji greckiej, którą wyjaśnia Dodds: „Najbardziej prawdopodobne jest, że moralna rola Erynii jako strażniczki zemsty wywodzi się z pierwotnej funkcji egzekwowania *moira*, która początkowo – z moralnego punktu widzenia – była neutralna albo raczej zawierała w sobie jednocześnie implikację «powinienem» i «muszę», między którymi nie istniało we wczesnej umysłowości wyraźne rozróżnienie. U Homera Eryninie egzekwują roszczenia wynikające z rodzinnych bądź społecznych relacji i uważane są za część *moira* danej postaci (...)” (2002: 18).

Ważna jest także kwestia powiązania Erynii z szaleństwem. W *Eumenidach* śpiewają one bowiem (w. 328–331):

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος, παρακοπά,
παραφορὰ φρενοδαλῆς,
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων.

My nad nim, jako naszą ofiarą,

hymn śpiewamy, co szaleńca zaraża,

co myśl mąci i rozum odbiera,

hymn strasznych Erynii.

Pisząc o związku Erynii z szaleństwem, Dodds stwierdza, że u Ajschylosa Eryninie „niezmiennie powodują *ate*, chociaż jedno i drugie nabiera u niego wymiaru bardziej moralnego. Wydaje się [...], że zestawienie *moira* – Erynina – *ate* jest bardzo stare, a być może powstało wcześniej niż przeświadczenie o pochodzeniu *ate* od Zeusa” (2002: 19). Powiązanie Erynii z *ate*, wywołującą stan maniczny,

było bez wątpienia bardzo głęboko zakorzenione w mentalności greckiej, o czym świadczą chociażby przekazy Homera¹⁷ czy dramaturgów, w tym także omawiany wcześniej przykład Orestesa w Eurypidejskiej *Ifigenii w kraju Taurów*.

Na temat spektakularnej zmiany, jakiej dokonał Ajschylos w sposobie ukazania Erynii, wymownie świadczy zakończenie *Eumenid*. Za sprawą bogini Ateny stają się one wówczas „Boginiami Łaskawymi”. Na początku sztuki, jak zauważa Taplin, „są tak dalekie od cywilizowanego świata, że nie potrafią nawet mówić, a wydają z siebie jedynie mrozące krew w żyłach zawrodożenia. [...] Nim trylogia dobiegnie do kresu, te dzikie skowyty zamieniają się w pieśni pełne łaski i życzliwości” (2004: 175), a chaotyczne wtargnięcia na scenę zostaną zastąpione ich pełnym powagi i dostojeństwa pochodem z udziałem reszty obecnych. „Nic nie mogło stanowić bardziej wymownego kontrastu z uroczystym porządkiem finałowej procesji Eumenid, gdy wkraczają one do swej nowej, bezpiecznej siedziby na końcu trylogii” (Taplin, 2004: 207).

Zamiast dotychczasowego prawa wendetty rodowej, której czytelnym symbolem są Erynne, pojawia się nowy świat racjonalnej sprawiedliwości oparty na powadze ateńskiego Areopagu. Jego ustanowieniu, jak pokazuje Ajschylos, patronują „nowi” bogowie, Atena i Apollo. W opinii Di Benedetto, poeta proponuje więc religijną wersję mitu (1978: 137–156) z równoczesnym odniesieniem do ustępowania dawnego systemu γένος, typowego dla wcześniejszej cywilizacji. W nowym systemie *polis* następuje konieczność ustanowienia instytucji sądowej, ateńskiego Areopagu (Di Benedetto, 1978: 222–229) i pozyskania przychylności dawnych Erynii, zmienionych w Eumenidy. Dzieje się to na mocy kompromisu zaproponowanego przez Atenę, co Ajschylos wykorzystuje do snucia opowieści etiologicznej (Guardini, 1987: 35). Mogła ona jednak zaistnieć jedynie dzięki roli, jaką w jego trylogii miały do spełnienia Erynne.

Bóstwa i demony kobiece są często wykorzystywane przez tragiczków greckich przy konstruowaniu ich dramatów. Wpływają na to generalnie dwie przyczyny. Po pierwsze, warstwę fabularną sztuk stanowią zazwyczaj mity, w których pełnią one poczesne miejsce. Po drugie zaś, wprowadzanie bogiń, którym poeci nadają

¹⁷ Na temat fenomenu *ate* pisze Dodds, wyjaśniając, że „zawsze, bądź prawie zawsze, *ate* opisuje stan umysłu – czasowe zamiętnienie czy też zaburzenie normalnej świadomości. W istocie jest to częściowe lub chwilowe szaleństwo” (2002: 15). Zostaje ono przypisane zewnętrznym, „demonicznym” działaniom istot nadprzyrodzonych. W *Iliadzie* zdolność wywoływania *ate* posiada Dzeus. Dlatego jest ona alegorycznie nazywana jego najstarszą córką (πρέσβα Διὸς θυγάτηρ Ἄτη, *Il.* XIX 91, Homerus, ed. Monroe&Allen, 1920). Poza Dzeusem *ate* wywoływały też Mojra i Erynia (*Il.* XIX 86–89). Siła *ate* była tak wielka, że uległ jej nawet sam Dzeus. Jej opis znajdujemy u Homera (*Il.* XIX 91–95) (Homer 1999):

[...] zwodnica, co wszystkich omamia,
zgubę im niosąc. Ma stopy lekkie i miękkie, bo ziemi
nigdy nie tyka, lecz płąsa tuż ponad mężów głowami,
ludzi tumaniąc. Już w sidła swe niejednego porwała.
Zwiodła i Dzeusa [...].

istotne funkcje w przebiegu ich dramatów, jest niezwykle efektywnym środkiem dramaturgicznym, wzbogacającym element $\theta\psi\sigma\iota\varsigma$ ich tragedii, o czym świadczą wymownie przytoczone przykłady.

Bibliografia

- Aeschylus (1998). *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. M. L. West (ed.). Stuttgartiae et Lipsiae: G. B. Teubneri.
- Ajschylos (2016). *Tragedie*. t. 2. Przeł. i oprac. R. R. Chodkowski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Albini, U. (1983). „L'Ifigenia in Tauride e la fine del mito”. *La Parola del Passato* 38 (1983). 105–116.
- Albini, U. (2000). *Euripide o dell'invenzione*. Milano: Garzanti.
- Chodkowski, R. R. (1975). *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*. Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wydawnictwo PAN.
- Chodkowski, R. R. (1993). „Życie Ajschylosa. Wstęp – przekład – komentarz”. *Roczniki Humanistyczne* XLI/3. 57–67.
- Chodkowski, R. R. (2003). *Teatr grecki*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Czerwińska, J. (2013). *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa. Tragedia. Tragikomedie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Di Benedetto, V. (1978). *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V., Medda E. (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Dodds E. R. (2002). *Grecy i irracjonalność*. Przeł. J. Partyka. Bydgoszcz: Homini.
- Euripides (1937). *Euripidis Fabulae*. Vol. 2. G. Murray (ed.). Oxonii: Oxford University Press.
- Euripides (1947). *Euripidis Fabulae*. Vol. 1. G. Murray (ed.). Oxonii: Oxford University Press.
- Euripides (1978). *Euripidis Fabulae*. Vol. 3. G. Murray (ed.). Oxonii: Oxford University Press.
- Eurypides (1967). *Tragedie*. T. 1. Przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Eurypides (1972). *Tragedie*. T. 2. Przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Eurypides (1980). *Tragedie*. T. 3. Przeł. i oprac. J. Łanowski. Warszawa: PIW.
- Fösel, K. R. (1975). *Der Deus ex machina in der Komödie*. Erlangen: Palm & Enke.
- Guardini M. L. (1987). *Il mito di Elena. Testi di Euripide e Isocrate*. Treviso: Edizioni Canova Treviso.
- Hesiod (1930). *Theogonia*. F. Jacoby (ed.). Berlin: Weidmann.
- Hezjod. (1999). *Narodziny bogów (Theogonia). Prace i dni. Tarcza*. Przeł. J. Łanowski. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Homer (1999). *Iliada*. Przeł. K. Jeżewska, opr. J. Łanowski. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Homerus (1920). *Homeri Opera in five volumes*. D. B. Monro, Th. W. Allen (eds.). Oxford: Oxford University Press.
- Kitto, H. D. F. (1997). *Tragedia grecka. Studium literackie*. Przeł. J. Margański. Bydgoszcz: Homini.
- Lesky, A. (2006). *Tragedia grecka*. Przeł. M. Weiner. Kraków: Homini.
- Mastronarde, D. (1990). „Actors on High: The Skene roof, the Crane and the Gods in Attic Drama”. *Classical Antiquity* 9. 247–294.
- Nicolai, W. (1990). *Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina*. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter.
- Schmidt, W. (1963). *Der Deus ex machina bei Euripides*. Tübingen: Diss.
- Scholia (1976–1982). *Scholia graeca in Aeschylum quae extant omnia*. vol. I–II. O. Langwitz Smith (ed.). Lipsiae: B.G. Teubner.

- Spira, A. (1960). *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*. Kallmünz: Verlag Michael Lassleben.
- Stumpo, B. (1928). *Il deus ex machina nella tragedia greca*. Palermo: Sandron.
- Suidae lexicon* (1971). A. Adler (ed.). Vol. I–IV. Leipzig: B. G. Teubner.
- Taplin, O. (2004). *Tragedia grecka w działaniu*. Przeł. A. Wojtasik. Kraków: Homini.
- Toutain, J. (1936). *L'évolution de la conception des Erinyes dans le mythe d'Oreste d'Eschyle à Euripide*. Brussels: Mélanges F. Cumont.
- Whitman, C. H. (1974). *Euripides and the Full Circle of Myth*. Cambridge: Loeb Classical Monographs.